

El *Ars Antiqua* en la obra de monseñor Anglès

JOSÉ LÓPEZ CALO

Introducción

Para comprender la grandeza de la obra de Monseñor Anglès respecto del *Ars Antiqua* es necesario considerar cómo estaban los estudios respecto a ese tema antes de que él comenzara a interesarse por ellos. Por supuesto, me refiero al *Ars Antiqua* en España. Tomando el tema desde muy atrás, no será ocioso recordar al primero que escribió sobre historia de la música española, José Teixidor: en 1804 publicó *Discurso sobre la Historia Universal de la Música*, un volumen de 333 páginas, al final del cual lleva la nota «Fin del tomo primero» y en el que no toca nada que se refiera a la música española, pues trata de la música en los pueblos antiguos. Y ni siquiera parece que la pensase tratar en el segundo, que no llegó a publicar, aunque, según parece, lo tenía redactado en buena parte¹, pues si bien trata —o pretende tratar— de la música medieval, lo poco que dice lo copia de autores extranjeros, que desconocen la música española.

Algo parecido debería decirse de Soriano Fuertes²: aunque su obra supuso un avance considerable respecto de la de Teixidor; con todo, al no haber trabajado directamente sobre documentos y códices originales españoles, ni él ni los que le precedieron y en los que se basa, nada puede esperarse de él.

Eslava es un caso totalmente distinto en cuanto a métodos historiográficos: operó, al menos en muchas ocasiones, con materiales originales, tanto por lo que se refiere a documentos históricos como a composiciones musicales. Pero, guiado sin duda por las corrientes historiográficas de su época, que no habían aún comenzado a estudiar científicamente la música

¹ Se conserva en la Biblioteca Nacional, mss 14.060/14, y ha sido publicado por Emilio Casares en su vol. 2º de la edición del «Legado Barbieri», p. 286-307.

² SORIANO FUERTES, Mariano, *Historia de la música española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*. Madrid y Barcelona, 1855-1859, 4 vols., publicados por entregas.

ca de los siglos XII y XIII, o quizá porque el mundo en que él se movía era el de la música práctica en las capillas catedralicias, el hecho es que Es-lava nunca parece que se haya planteado el estudio científico de la música del período de la Ars Antiqua, ni siquiera la de los posteriores, pues la música más antigua a la que él dedicó sus esfuerzos es la del primer Renacimiento.

Lo mismo les sucedió a Barbieri y a Pedrell, pues si bien el primero ya llegó a interesarse por la música medieval, lo hizo sólo como bibliófilo, recogiendo documentos y materiales, pero sin pararse nunca a estudiarla, ni, tanto menos, a formarse una idea personal respecto a ella. Y Pedrell, aunque conoció mucho mejor esa música y aunque ya hizo estudios monográficos sobre temas de música medieval, no llegó tampoco nunca a convertir la música de la época que aquí tratamos en objeto de sus estudios personales y especializados.

De hecho, tampoco Anglès, en los comienzos de su carrera, parece que se hubiese dirigido de modo particular a este tipo de estudios: él siempre insistió, tanto en las ocasiones en que trazó semblanzas autobiográficas suyas como en conversaciones personales conmigo —y seguramente también en las que haya tenido con otras personas, aunque de ello no me conste expresamente—, en que sus estudios musicales en Barcelona se dirigieron a las materias estrictamente prácticas —órgano, composición...—; y aunque entre ellas solía incluir «folclore y musicología» añadiendo que las había estudiado con Pedrell, tengo la impresión de que tales enseñanzas no habrán ido mucho más lejos que simples conversaciones, o, como mucho, orientaciones más o menos generales o más o menos específicas.

Sin embargo, está claro que Pedrell no sólo fue, de la manera que fuera, el mentor «musicológico» del joven Anglès, sino que lo orientó hacia los mismos campos de interés que primaban en su propio programa. La prueba la tenemos en los primeros escritos de Anglès³, que no presagiaban lo que pronto iba a ser el gran musicólogo español.

Pero en 1922 sucedió en su vida un hecho que iba a cambiar no sólo su vida personal, sino el curso de la musicología española: pensionado por la Diputación Provincial de Barcelona fue a estudiar a Alemania, donde trabajó al lado de Gurlitt en Friburgo y, sobre todo, con Ludwig en Göttingen.

³ La lista completa de sus publicaciones se encuentra en las p. XLI-XLVII del primer volumen de *Hygini Scripta Musicologica* (=una selección de los artículos suyos que consideré los más importantes y que publiqué en Roma, en 1975, en tres volúmenes; en adelante los citaré como *Scripta*); véanse también las p. XI-XIX del primer volumen de la *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglès*, Barcelona, 1961.

Nunca he logrado saber de él con precisión qué clase de estudios llevó a cabo. Tanto en las clases del Instituto de Música Sagrada de Roma, como sobre todo en conversaciones personales, siempre le oí hablar de sus maestros de Alemania, sobre todo de Ludwig, de quien hablaba con auténtica veneración. Lógicamente, nunca me atreví a preguntarle directamente sobre el tipo de estudios que realizó en Alemania, aunque confieso que mi curiosidad en este punto era grande, y que en repetidas ocasiones le llevé la conversación hacia este terreno, para ver si averiguaba algo más concreto, sin haber logrado obtener gran cosa de información. La impresión que tengo es que asistió a las clases que ambos profesores impartían en sus respectivas universidades —insisto en que él hablaba sobre todo de Ludwig, a quien consideraba su maestro⁴—, aunque dudo de que sus estudios hayan sido estrictamente oficiales. Nunca le oí hablar de título académico alguno en la Universidad de Göttingen ni en otra universidad alemana; y cuando, a su muerte, tuve en mi poder sus principales documentos personales, tampoco encontré diploma alguno o ningún documento semejante. Su estancia en Alemania duró unos dos años.

Pero esto no es óbice para que el influjo de ambos maestros, y, digámoslo una vez más, sobre todo de Ludwig, haya sido decisivo en la vida de Anglès y en el futuro de la musicología española. En breves palabras se puede decir que Anglès volvió de Alemania, en 1924, transformado en un musicólogo profesional; y los dos grandes polos de los estudios de Ludwig, el motete medieval y la música trovadórica, fueron también los primeros hacia los que Anglès dirigió desde entonces su atención. La música trovadórica, en los varios aspectos que en la vida y obra de Anglès adoptó, será objeto de otros estudios de este Congreso —y yo mismo la estudié en otras ocasiones—, por lo que no entraré en su consideración, limitándome estrictamente al tema que se me ha señalado⁵.

Los resultados no se hicieron esperar, aunque éstos se limitaron, por el

⁴ Hasta el punto de que a él le dedicó su primera gran monografía sobre la música medieval española, la del *Códice de Las Huelgas*.

⁵ Por ese motivo tampoco entraré en consideración de sus estudios en torno a la monodía litúrgica medieval.

Sí deberé añadir una anécdota importante, pues toca un aspecto humano poco conocido de Anglès: En una ocasión me dijo, refiriéndose a mi hermana y colaboradora María Teresa: Usted tiene un tesoro en su hermana, y no tanto por lo que le ayuda materialmente, cuanto por su ayuda moral; usted no puede imaginarse lo que sufría cuando, en mi juventud, después de estudiar con Ludwig, trabajaba en la Biblioteca Nacional de París y hacía mis grandes descubrimientos sobre la música de los trovadores, luego, al llegar por la noche a la pensión donde me albergaba, no tenía nadie a quien comunicar mi alegría.

momento, a la música trovadórica y a otros estudios que tenían no poco que ver con ella⁶.

En 1926 volvió a suceder otro hecho que tendría una trascendencia en la vida de Anglès no mucho menor que el viaje a Alemania de cuatro años antes: ese año vino a España, pensionado por la Görres-Gesellschaft, el profesor Peter Wagner, de la Universidad de Friburgo. El objeto directo del viaje era el de estudiar los códices mozárabes, aunque él lo aprovechó para un estudio más general sobre música hispánica, particularmente la monódica. Repitió el viaje al año siguiente. En ambos le acompañó Anglès. Sobre todo el segundo viaje fue importante, pues Wagner recorrió buena parte de España llegando a la lejana Santiago, donde estudió con particular detención el *Códice Calixtino*⁷. Anglès me tiene contado que, en aquel viaje, mientras Wagner tenía el código abierto en una página, para estudiar las partes monódicas, él lo tenía abierto en otra, para estudiar las polifónicas.

Anglès siempre hablaba con entusiasmo de aquellos viajes, sobre todo del segundo. Entre los varios descubrimientos sensacionales que en ellos hizo, aquí deben recordarse dos, principalmente: el del *Códice Calixtino* y el del *Códice de las Huelgas*, que constituirán también el centro de la presente comunicación.

El Códice Calixtino

El *Códice Calixtino*, de la Catedral de Santiago, ya era conocido antes de Anglès. No se sabe con precisión quién fue el que lo descubrió en los tiempos modernos⁸, aunque todo parece indicar que fue el gran historiador

⁶ Así «Cantors und Ministrers in den Diensten der Könige von Katalonien-Aragonien im 14. Jahrhundert», comunicación leída en el Congreso Internacional de Musicología de Basilea, de 1924. Cf. *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel*, Leipzig, 1926, p. 227-231. «Els cantors i organistes franco-flamencs i alemanys a Catalunya, en els segles XIV-XV» en *Scheurleer-Gedenkboek*, La Haya, 1925, p. 49-62. Y sobre todo lo que iba a ser una de sus aportaciones fundamentales, la edición y estudio de las melodías del trovador Giraut Riquier, en *Estudis Universitaris Catalans*, vol. XI, Barcelona, 1926, p. 78ss.

⁷ La principal consecuencia de esa estancia en Santiago es la edición y estudio de la música del *Calixtino*, *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela, aus dem sog. Codex Calixtinus*, Friburgo de Suiza, 1931.

⁸ El primero que lo «descubrió» fue Ambrosio de Morales durante el viaje que, por encargo de Felipe II, realizó a León, Asturias y Galicia, para reconocer las reliquias, sepulcros de personas reales y libros antiguos, entre junio de 1572 y febrero de 1573. Su detallado informe quedó manuscrito en El Escorial y lo publicó el Padre Flórez en 1765, con el título de *Viaje de Ambrosio de Morales, por orden del Rey D. Phelipe II a los reynos de León y Galicia*

de la catedral de Santiago, Don Antonio López Ferreiro. Éste empezó a utilizar el *Calixtino* hacia 1866, cuando comenzó a estudiar sistemáticamente las fuentes históricas de los archivos de la catedral de Santiago, que se concretaron en varias monografías, particularmente en su monumental *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, publicada entre 1898 y 1909, en once volúmenes. Él veía el códice únicamente como fuente histórica, y, aunque ya lo había utilizado ampliamente en los primeros volúmenes de su obra, le dedicó unos párrafos más de propósito en la p. 242 s. del vol. IV, en que incluso discute las opiniones que sobre su autenticidad se habían manifestado hasta entonces entre algunos estudiosos franceses.

López Ferreiro es importante para nosotros por un hecho concreto: en 1892, Federico Olmeda, siendo organista de la catedral de Burgos, hizo un viaje a Santiago para realizar las oposiciones a maestro de capilla de esta catedral. En el curso de las mismas, López Ferreiro le enseñó el *Códice Calixtino*, que Olmeda pudo estudiar con detención y precisamente desde el

y *Principado de Asturias*. Antes de tratar del *Calixtino* dice que los canónigos de la catedral de Santiago «de libros tienen tan poco cuidado, que habiéndoseles dejado poco ha una gran librería en un testamento, la vendieron. Así, tienen sólo dos libros, y eso tales, como aquí con harta lástima diré». El primero de ellos era la *Historia Compostelana*; el segundo, el *Calixtino*. Dice de él:

«El otro libro que tienen está entero, y fuera hartó mejor que no lo estuviera: es el libro de los milagros del Apóstol Santiago, que dicen escribió el Papa Calisto II. Es buen libro en muchas cosas, mas no lo escribió aquel Sumo Pontífice, como claramente se puede demostrar. Aquel original que allí tiene la santa iglesia tiene al cabo un tratadillo, que, entre otras cosas buenas de la descripción de la ciudad y su templo, tiene un aviso para los peregrinos, con discurrir por todo el viaje.

Quien quiera que fue el autor, puso allí cosas tan deshonestas y feas, que valiera hartó más no haberlo escrito. Ya lo dije allí al arzobispo Valtodano, que haya gloria, y a los canónigos, para que no tuviesen allí aquello; no sé si lo remediarán, y es lo peor que no muestran aquel libro sino a personas honradas, que son las que más se ofenderán con aquello, y les hará más lástima» (p. 130-131).

Como se ve, Morales dice que los canónigos consideraban ya entonces el *Calixtino* como una curiosidad más, de las que guardaba la catedral, y como tal lo enseñaban a las personas autorizadas que visitaban el templo del Apóstol. Es notable que ni Pietro Cerone ni Domenico Laffi ni otros peregrinos que visitaron Santiago en los años siguientes a la visita de Morales y que escribieron memoriales y crónicas de su peregrinación, hablen del *Calixtino*.

Las «cosas deshonestas y feas» a que aludía Morales son ciertas descripciones de las costumbres de los vascos que el *Calixtino* hace en su libro V con crudo realismo. Más detalles de todo lo referente a este tema pueden verse en DIAZ Y DIAZ, Manuel, *El Códice Calixtino de la Catedral de Santiago. Estudio codicológico y de contenido*. Santiago de Compostela, 1988, p. 320ss.

punto de vista musical⁹. Como consecuencia, publicó, poco después, un opúsculo con sus impresiones y las conclusiones a que había llegado¹⁰.

El librito de Olmeda es fundamental para nuestro tema, pues pone más de relieve lo que Anglès significó para el estudio de la música del *Códice Calixtino*. En efecto, lo que publica Olmeda es una amalgama de frases vagas y de comentarios que no siempre vienen a cuento, mezclando lo cierto con lo que no lo es, el canto llano con la polifonía, la música del siglo XII con la del XVI... Quizá lo más positivo que contiene consista en el hecho de que fue el primero que estudió las composiciones polifónicas, copió los nombres y autores de algunas y se dio cuenta de que por lo general eran a dos voces y había una a tres. Nada más.

El último que antes de Anglès se ocupó del *Códice Calixtino* desde el punto de vista musical fue Trend¹¹: en las páginas 66-85 de su libro estudia la que él llama «Early Galician Music» y en las 208-215 copia algunas transcripciones de composiciones del *Calixtino* y de Martín Códax, tomándolas de Tafall. Pero con razón comenta Anglès: «Es una pena que el culto Trend

⁹ Antes de Olmeda sólo una composición musical del *Calixtino* había sido estudiada: el himno *Dum Paterfamilias*. Se habían intentado varias transcripciones y se había levantado en torno a ella incluso alguna discusión entre los que la estudiaron. La historia de todo ese proceso la recoge Santiago Tafall en su estudio «La música del himno de los peregrinos flamencos del siglo XII al Apóstol Santiago» en *Utreya*, tomo II, 1920, p. 260ss. y se puede resumir así: en 1879, al concluirse los trabajos realizados para hallar las Reliquias del Apóstol, el cardenal de Santiago, Dr. Payá, invitó a los Académicos de la Historia Sres. Fita y Fernández Guerra, a visitar Santiago; les impresionó grandemente el *Códice Calixtino* y en particular el himno *Dum Paterfamilias*. Por sugerencia de los mismos Académicos, se enviaron fotografías de la página del Códice en que se encuentra ese himno a varios maestros, españoles y extranjeros, solicitando un comentario y transcripción. La primera transcripción que llegó fue la del maestro madrileño D. José Flores Laguna, que el cardenal aceptó como buena (véase el *Boletín Oficial del Arzobispado* del 22 de julio de 1882). La transcripción de Flores Laguna no convenció, sin embargo. No convenció ni siquiera a los músicos de la catedral de Santiago, cuando, por encargo del cardenal, lo ensayaron y cantaron en la catedral en las solemnidades del Apóstol de aquel año 1882; y menos convenció a los estudiosos, cuando vieron en sus manos la edición que el mismo Flores Laguna había publicado aquel mismo año en Madrid. En particular, Francisco Asenjo Barbieri, que conocía el facsímil del original que habían publicado Fita y Fernández Guerra en 1880, y a quien la Academia de Bellas Artes encargó que redactara un informe oficial sobre la transcripción, fue durísimo con ella y con su autor. Posteriormente, con ocasión de una visita que el P. José Pothier, de Solesmes, hizo a Madrid, le pidieron una transcripción, que realizó y que en 1897 publicó en su *Revue du Chant Grégorien*. Aún se intentaron algunas versiones más. Tafall publica las cinco principales, incluidas las de Flores Laguna y Pothier.

¹⁰ OLMEDA, Federico, *Memoria de un viaje a Santiago de Galicia o examen crítico musical del Códice del Papa Calisto II, perteneciente al archivo de la catedral de Santiago de Compostela*, Burgos, 1895.

¹¹ TREND J.B., *The Music of Spanish History to 1600*. Oxford University Press, 1926.

no tuviera más presente la crítica moderna al publicar la música que incluye en su libro. Las transcripciones del canónigo Tafall no son siempre buenas¹². En efecto, Trend, en esas páginas que dedica a «la música gallega antigua», incurre en notables confusiones y hace comentarios que, en más de una ocasión, recuerdan a Olmeda.

Como había sucedido antes con otros aspectos importantes de nuestra historia musical, fueron los extrajeros quienes, por primera vez, estudiaron la música del *Códice Calixtino* de modo verdaderamente científico. En particular tres alemanes: Guido Dreves, Friedrich Ludwig y Jacques Handschin¹³.

Anglès se ocupó repetidas veces, a lo largo de su vida, del *Calixtino*. Pero hay que reconocer que, hasta 1962, nunca se propuso tratar a fondo el problema de la transcripción de su polifonía. La primera vez que mencionó este código fue en la comunicación que hizo en el Congreso Internacional de Viena, de 1927, aunque se limita a una mera mención¹⁴, y, ya con mayor detención y detalle, en el vol. I de *Las Huelgas* (p. 59-71). Aquí, después de enumerar, con detalle, todos los estudios publicados hasta entonces sobre el *Calixtino*, comienza por exponer una idea, que luego repetiría incansablemente casi todas las veces que volvería a hablar de él: que el actual código de Santiago no es el original del *Liber Sancti Iacobi*, puesto que la copia que del manuscrito compostelano había hecho Arnaldo de Monte en 1173 y que actualmente se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón con la signatura Ripoll, 99, está hecha *in campo aperto*, mientras que el actual código compostelano tiene que ser posterior a esta fecha, ya que está copiado en pautado de cuatro líneas. Desgraciadamente, Anglès volvió luego a insistir una y otra vez en esta idea que tanto daría que hacer a los estudiosos. En realidad, se trataba de un error que nunca llegué a comprender, desde que, en 1962, pude estudiar directamente el *Códice de Ripoll* y ver que no está escrito *in campo aperto*, como decía Anglès, sino *in sicco*, lo cual es comprensible, dado el modo que Arnaldo utilizó para copiar el código compostelano. Lo que descubrí en 1962 destruye de raíz todo el razonamiento de Anglès, como demostré en un artículo que sobre este tema publiqué poco

¹² «Les melodies del Trobador Giraut Riquier», *Scripta*, I, 451.

¹³ DREVES, Guido, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. 17, Leipzig, 1894, 5ss y 191ss. LUDWIG, Friedrich, «Die mehrstimmige Musik der ältesten Epoche im Dienste der Liturgie» en *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 1905, XIX, y sobre todo en ADLER, Guido, *Handbuch der Musikgeschichte*, p. 150s. HANDSCHIN, Jacques, «Zur Geschichte der Lehre vom Organum» en *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, VIII, 1925-26, 321ss. (ANGLÈS: *Huelgas*, I, 59-60).

¹⁴ «Die mittelalterlichen Quellen für mehrstimmige Musik, deren Vorhandsein in Spanien bisher bekannt war, sind zwei: der Kodex Calixtinus von Compostela, mit seinen 22 Organastücken im Stil der Schule des St. Martial von Limoges...» (*Scripta*, III, 1135).

después¹⁵. A continuación da una lista completa de todas las composiciones polifónicas del *Calixtino*, publica dos hermosas fotografías del códice y, finalmente, ofrece datos importantes sobre las actividades musicales en Santiago en torno a los siglos XII y XIII.

En las páginas 100-101, expone los criterios de transcripción de la polifonía del *Calixtino*. Merece la pena que los recordemos en sustancia para comprender la evolución de la mentalidad de Anglès. Habla, ante todo, de los *organa* de San Marcial de Limoges, que son todos, como se sabe, a dos voces, añadiendo a continuación:

«La voz que hace de discanto es muy ornada de melismas, más o menos largos, sobre la melodía gregoriana fundamental, que camina con largos puntos organales. Se comprende bien que la voz gregoriana no puede conservar su ritmo propio, puesto que debe alargarse mucho, para coincidir con la voz superior. Lo mismo que sucedía con las composiciones de la época primitiva (se refiere a los tropos de Winchester), en que no podíamos dar barras de compás, lo mismo se debe decir en el caso de los *organa* de San Marcial. Claro que la voz gregoriana, incluso sin barras de compás, resulta destrozada; pero lo compensa el ritmo libre de la voz nueva que, aunque haga el discanto, canta hermosamente como si pasase a ser la voz gregoriana...

»Junto a los de San Marcial hay que colocar los ejemplos de los *organa* del *Calixtino* de Compostela, que conservan un estilo completamente semejante y a los cuales hay que aplicar lo que acabamos de exponer sobre su estilo musical».

Efectivamente, en el volumen III de la misma obra publica (p. 1 y 47, núms. 1 y 39) el *Kyrie Cunctipotens* y un *Benedicamus Domino* del *Calixtino*, ambos con la *vox organalis* en ritmo libre gregoriano, lo cual no deja de sorprender, pues las transcripciones que presenta de las mismas composiciones, tomadas de otros manuscritos, las transcribe con ritmo medido y con compás.

No volvería a plantearse nuevos estudios de la polifonía del *Calixtino* hasta muchos años más tarde: en 1959 fue invitado por los organizadores de «Música en Compostela», que aquel año iniciaba su andadura, a pronunciar tres lecciones magistrales sobre la música española medieval; la primera versó precisamente sobre el *Códice Calixtino*, que el Cabildo de la catedral, dada la extraordinaria personalidad del conferenciante, permitió que saliese del archivo catedralicio y fuese trasladado al Hostal de los Reyes Cató-

¹⁵ «La notación musical del Códice Calixtino de Santiago y la del de Ripoll, y el problema de su interdependencia» en *Compostellanum*, VIII, 1963, 557-565.

licos. Con ocasión de esa estancia de Anglès en Santiago, yo, que para entonces ya había estudiado dos cursos de musicología con él en Roma y que ya había comenzado mis estudios sobre la polifonía del *Calixtino*, le invité a ir juntos al archivo de la catedral para tratar de aclarar algunas dudas que sólo el estudio directo del código podía permitir aclarar. Para mí fueron horas deliciosas, y de gran provecho científico; y creo que también para él resultaron no poco fructíferas.

Para entonces hacía ya años que Peter Wagner y el Padre Germán Prado habían publicado sus ediciones de la música del *Calixtino*¹⁶, ambos con el mismo criterio de transcripción: reproducción fiel y literal, en notación gregoriana cuadrada, de la notación neumática francesa original.

Anglès nunca me manifestó la opinión que ese sistema de transcripción le merecía. De todas formas, creo que él vio claro que ese sistema dejaba el problema sin resolver, y que él, enfrascado en otros estudios, nunca había abordado el problema de transcripción de la polifonía compostelana con la necesaria calma y profundidad. Pero el estudio directo del código, que realizó en 1959, le hizo concebir un renovado interés por la polifonía del *Calixtino*. De hecho, poco después, cuando le pidieron una colaboración para la *Festschrift* de su antiguo condiscípulo de Göttingen, Heinrich Besseler, escogió precisamente este tema¹⁷.

Por la importancia que para el presente estudio tiene, resumiré aquí el contenido de este artículo de Anglès, puesto que se puede decir que constituye un resumen de su trayectoria en el descubrimiento del ritmo de las composiciones españolas correspondientes no solamente al *Código Calixtino* sino a otros repertorios paralelos, si bien el punto de partida, y centro de su interés, siempre es el *Calixtino*: después de una breve introducción, hace un repaso de los principales intentos de transcribir la polifonía del *Calixtino* o de proponer teorías para ella: Ludwig (1924), Handschin (1926), Halbig (1926), Besseler (1930), Wagner (1931), Reese (1940), Prado (1944), Apel (1949), Husmann (1952), Hughes (1954), Krüger (1954), Jammers (1955), Dittmer (1955) y Machabey (1957).

A continuación se plantea los problemas básicos de la interpretación rítmica de este repertorio: comienza partiendo de sus primeros estudios en torno a la polifonía de San Marcial y de Compostela, estudios que él sitúa alrededor del año 1930. Recuerda que, aunque algunas de las composiciones

¹⁶ WAGNER, Peter, *Die Gesänge*, ya citado. PRADO, Germán, *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus. II, Música*. Santiago de Compostela, 1944.

¹⁷ «Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus von Compostela und seine Rhythmik» en *Festschrift Heinrich Besseler*, Leipzig, 1962, 91-100.

de San Marcial están escritas en notación mensural, por lo general no es así, y lo mismo las del *Calixtino*, puesto que el ritmo mensural es un invento posterior, de la época de Notre Dame, por lo que él, como la generalidad de los estudiosos, «suponía que la notación de San Marcial y Compostela era, en sí misma, incapaz de indicar un ritmo»¹⁸, lo que —añade— le resultaba sorprendente, pues no podía comprender cómo «unos artistas capaces de haber creado aquellas composiciones con ritmo mensural, no hubiesen tenido interés, o incluso la habilidad necesaria para ello, en encontrar una notación apropiada para expresar, de una manera o de otra, un ritmo determinado».

A continuación cuenta su experiencia de que cuando transcribió el *Códice de Las Huelgas*, se encontró con composiciones de un carácter distinto al de las de Notre Dame, en cuanto que tenían un ritmo muy diverso del modal, por lo que transcribió un buen número de ellas, que, aunque escritas en ritmo mensural, tanto binario como ternario, no era, en absoluto, ritmo modal; así los números 14 y siguientes de *Las Huelgas*.

Más tarde, con ocasión de haber podido estudiar, en 1933, en la Biblioteca Nacional de París, los códices de San Marcial, comparó sus composiciones, sobre todo la *vox organalis*, con las de Compostela, encontrando una gran diferencia, en cuanto que el *duplum* de las composiciones de Compostela era, en muchas ocasiones, «más hermoso y refinado.»

Todas estas impresiones se le confirmaron cuando, en 1935, pudo estudiar, junto con Hans Spanke, el manuscrito de San Marcial que se conserva en Londres (Brit. Mus., Add. 36.881): vio que tanto ese manuscrito como los otros de San Marcial «utilizaban el mismo sistema rítmico que algunas composiciones de Las Huelgas»¹⁹.

La conclusión de todo ello, confirmada por el estudio de las *Cantigas de Santa María* y repertorios trovadóricos análogos, fue la convicción de que durante el período de la *Ars Antiqua* coexistieron dos tipos de notación mensural: la mensural-modal y la mensural-no modal, lo que, añade, «tiene un

¹⁸ Aquí se encierra, como se ve claramente, una contradicción. Pero las palabras de Anglès son categóricas: «Beim Studium der mehrstimmigen Stücke von St. Martial und von Compostela (seit 1930) sah ich, dass der Rhythmus mancher Stücke mensural war; infolgedessen benötigten diese Stücke eine besondere mensurierte Notation. Da man damals noch der allgemeinen Ansicht war, die Mensuralnotation sei eine spätere Erfindung von Notre Dame, so nahm ich auch an, die Notation von St. Martial und von Compostela sei in sich selbst unfähig, einen Rhythmus anzudeuten» (p. 92-93).

¹⁹ Los resultados de esas investigaciones, tanto de Anglès como de Spanke, fueron publicados en sendos artículos en el *Boletín de la Biblioteca de Cataluña*, vol. VIII, 1955; están reproducidos en *Scripta*, III, 1051-1066 y 1067-1091.

significado decisivo para un mejor conocimiento de la música de los trovadores de los siglos XII y XIII». Y concluye: «Lo mismo, quizá, vale para los órganos de los siglos XII y XIII que no pertenecen a la Escuela de Notre Dame: para ellos el ritmo modal no es apropiado; en cambio, cuando se los interpreta con ritmo no modal suenan espléndidamente.»

Entrando ya a tratar de establecer un ritmo para las composiciones del *Calixtino*, recuerda, ante todo, una frase de Besseler, escrita en 1931, respecto a que, realmente, no sabemos cómo sonarían los órganos primitivos, lo cual, continúa Anglès, «sigue siendo válido aún en nuestros días». Pero añade, con gran sensatez: «Sin embargo, el hecho de que esa música polifónica exista nos impone la obligación de hacer todo lo que esté en nuestras manos para hacerla sonar también en nuestros días, y precisamente de manera que nos ofrezca una garantía histórica y estética».

«En este estudio—continúa— me limitaré a exponer mi opinión personal en un tema tan difícil como es éste: ¿cómo se pueden cantar los órganos de Compostela? En aquellos órganos en que el duplum canta nota contra nota con la melodía gregoriana no veo inconveniente alguno en que también el duplum se pueda cantar en el ritmo libre de las melodías gregorianas. En estos casos el duplum suena tan hermosamente como una nueva melodía litúrgica. Tal es el caso, entre otros, del *Kyrie Cunctipotens* de Milán, Ambrosiana Ms. 17²⁰. La dificultad no se encuentra en este repertorio más antiguo, sino en el de San Marcial y Compostela.»

Sostiene, pues, que en el *Calixtino* hay composiciones que deben transcribirse en ritmo libre, mientras que otras exigen un ritmo mensural, y que a las primeras pertenecen las composiciones del *proprium missae et officii*, es decir, los números 10, 11, 12, 13 y 16. Se trata, añade, de responsorios con prosa. Y además los números 17 (*Alleluia*), 18 (*Kyrie cunctipotens*), 19, 20 y 21 (estos tres son *Benedicamus*). «Y debo aún añadir que la vox organalis de estas composiciones es una melodía melismática que pierde su belleza cuando se la intenta cantar con ritmo mensural. Los números 1 al 9, lo mismo que los 14 y 15, contienen textos métricos y cantan muy bien en ritmo binario y ternario, pero no en ritmo modal... No acabo de convencirme de que los fragmentos silábicos de estos órganos y conductus deban interpretarse con ritmo modal, como algunos han pretendido.»

Aparte de algunas apreciaciones particulares sobre la aplicación de uno u otro principio de transcripción, pienso que en estos párrafos está la base de la concepción de Anglès en cuanto al ritmo de la música de la primera *Ars Antiqua*, la del *Códice Calixtino*. Antes de someter a análisis todo su

²⁰ Huelgas, III, nº 1.

pensamiento, debo hacer mención todavía de dos ideas que añade a continuación. La primera se refiere al uso que, según él, hace el copista del *Calixtino* de la *virga* y del *punctum*. Anglès dice que están copiadas «sin lógica e inconsecuentemente»; pero añade justamente que «esto significa que no representan verdaderos valores rítmicos»; y tras recordar que Wagner se esforzó por reproducirlas con toda fidelidad según las respectivas formas que adoptaban en el original, concluye: «Con todo, no acabo de entender el criterio según el cual las notas simples son escritas unas veces con *virga* y otras con *punctum*.»

Con todo el respeto que me merece tan gran maestro debo decir que sí, que la elección de la *virga* y del *punctum* para representar las notas simples está hecha con toda lógica, la misma que conocemos de otros manuscritos escritos en notación neumática: es decir, relación de altura, absoluta o relativa; escogiendo el *punctum* para significar una nota baja y la *virga* para una nota alta, pudiendo ser esa relación tanto respecto de la nota anterior como de la siguiente. Y aún habría que añadir que ocurre en el *Calixtino* lo mismo que en otros códices neumáticos del canto gregoriano: que en las composiciones estróficas, una misma nota puede venir en una estrofa representada por un *punctum* y en otra por una *virga*, según el copista considerase la nota precedente o la siguiente, para la relación altura-bajura.

La segunda idea merece copiarse íntegramente, pues es esencial en la concepción musicológica de Anglès, y muestra su superioridad respecto de otros musicólogos, y no sólo de los que le precedieron, sino, en modo particular, de ciertos musicólogos de hoy. Escribe él:

«Lo ideal sería publicar los *organa* y *conductus* de Compostela sin barras de compás, lo mismo que las composiciones que están escritas con ritmo mensural. Pero las transcripciones de la monodía y polifonía de la Edad Media no deben hacerse primordialmente para los especialistas que estudian esta música antigua en su mesa de trabajo, sino para los músicos prácticos, quienes lo que necesitan es poder interpretar esa música sin mayores dificultades. Por eso yo siempre que he transcrito música medieval lo he hecho con barras de compás.»

Palabras sapientísimas que debieran tener presentes no pocos musicólogos de hoy que ofrecen transcripciones prácticamente incantables e incomprensibles, y no sólo de música medieval, sino también de otras épocas posteriores. Y aún debo añadir, por el trato tan largo y constante que tuve con él, que esto era para él un principio intocable. Para él, el musicólogo debe, ante todo y sobre todo, ser un músico. ¡Cuántas veces me ha comentado que a algunos de los maestros que él había tenido en Alemania nunca les había oído entonar una melodía o poner las manos en el piano...! Es cierto que él tenía unas cualidades musicales naturales que pocos poseen.

Por citar una sola, baste decir que hasta el final de su vida, a sus ochenta años largos, seguía conservando su voz perfectamente afinada, hecho verdaderamente insólito. Y cuando, pocos años antes de su muerte, se dislocó una mano y el médico le recomendó hacer ejercicios con ella, los hizo a base de tocar escalas en el piano varias horas cada día. De todos modos, hay que insistir en que para él uno de los principios básicos a la hora de establecer criterios de transcripción, era que las melodías resultantes «cantasen bien».

Esta misma idea la repite él insistentemente en los últimos párrafos de esta parte de su estudio, en que establece sus principios básicos de transcripción de la música de este período. Llega a escribir estas frases, verdaderamente audaces:

«El transcribir música antigua, tanto monódica como polifónica, con barras de compás presenta un problema que me ha dado mucho que pensar: la identidad de compases en cada verso, cuando se trata de un texto métrico. Porque en muchas ocasiones es necesario sacrificar el acento métrico o la uniformidad de los compases en favor de la belleza de la melodía. Y es que, ¿qué es mejor: renunciar a la belleza de la melodía, o al acento métrico...?; ¿qué es más importante: una buena cantabilidad de la melodía, sobre todo del duplum, o la identidad matemática de los compases...? Cuando no se puedan tener las dos cosas al mismo tiempo, me parece más importante que una composición cante bien, aunque con ello haya que renunciar a la identidad de los compases o al ritmo auténtico de la voz inferior, que sirvió de punto de partida para la *vox organalis*. En las composiciones melismáticas en que no hay texto, se hace a veces imposible mantener la identidad de los compases.»

En efecto, hay que insistir una vez más en que para él uno de los principios básicos de transcripción era que las melodías resultantes «cantasen bien». Era una frase que repetía, en las clases, una y otra vez.

Debo confesar, sin embargo, que ya en mis tiempos de estudiante, y precisamente cuando trabajaba con él en el *Códice de Las Huelgas*, noté que este principio no era del todo científico y así se lo dije en alguna ocasión, pues me parecía —y me sigue pareciendo— que los principios básicos de transcripción de la música medieval deben estar fundados en algo más sólido que la apreciación de la belleza, que, por su propia esencia, tiene mucho de subjetivo.

De hecho, debo todavía añadir, en confirmación de todo lo dicho, que cuando él me entregó la separata de este artículo, me dijo literalmente: «¡ahora sí que cantan bien estas músicas!».

Efectivamente, «cantan bien»; y, aparte otras consideraciones que se podrían hacer, desde el punto de vista artístico no admiten comparación con

ninguna otra de las transcripciones que de estas composiciones del *Calixtino* se habían hecho antes, ni, tanto menos, con las que intentaron los dos musicólogos que tras Anglès propusieron sendos sistemas de transcripción de esta polifonía, Karp y Krüger. Ambos autores son beneméritos por el intento que hicieron, cada uno a su modo, de desbloquear la situación respecto de las posibilidades de transcripción de la polifonía del *Calixtino*, aunque hay que reconocer que los resultados son problemáticos y, en no pocos aspectos, inadmisibles.

Karp²¹ propone una base del todo nueva como punto de partida para la transcripción de la polifonía del *Calixtino*: lo que él llama «funciones estructurales de cada par de notas» y con un ritmo estrictamente ternario (no modal, pero sí ternario: él transcribe todas las composiciones en compás de 6/8). Pero hay que confesar que no solamente no se encuentra una sola «razón histórica» (para usar la terminología que él mismo utiliza) que justifique esos criterios, por lo que resulta una teoría del todo arbitraria, sino que, y sobre todo, esas «funciones estructurales», con sus consecuencias de «tensión-reposo» le llevan a algo tan inadmisiblemente como es tener que dividir los neumas, asignando una sílaba a la primera nota de los mismos y otra a la segunda, contra toda la preceptiva de la época, más aún, contra la esencia misma del concepto de neuma²².

No menos grave es el juicio que parece se deba hacer respecto de las teorías de Krüger²³. Si bien Anglès, cuando conoció los primeros trabajos de este autor²⁴, mostró un gran interés por ellos²⁵, en realidad se trataba también de una teoría que contradecía los datos históricos sobre la música de la época²⁶ y, sobre todo, ofrecía unos resultados inaceptables, ya que obli-

²¹ KARP, Theodore, «St. Martial and Santiago de Compostela: an analytical speculation» en *Acta Musicologica*, XXXIX, 1967, 144-160.

²² De hecho, la teoría de Karp no recibió ninguna reacción favorable. Véase la respuesta que publicó TREITLER, Leo, «A Reply to Theodore Karp» en *Acta Musicologica*, XL, 1968, 227-229.

²³ KRÜGER, Walther, «Zum Organum des Codex Calixtinus» en *Die Musikforschung*, XVII, 1964, 225-234; «Nochmals zum Organum des Codex Calixtinus» *ibid.*, XIX, 1966, 180-186; «Ad superni Regis decus» *ibid.*, XX, 1967, 30-44.

²⁴ KRÜGER, Walther, «Singstil und Instrumentalstil in der Mehrstimmigkeit der St. Martialepoche», ponencia presentada al Congreso Internacional de Musicología de Bamberg (cf. el Bericht del mismo, Bärenreiter, 1954, 240ss); «Zur Frage der Rhythmik des St. Martial Conductus "Jubilemus"» en *Die Musikforschung*, IX, 1956, 185ss; *Die authentischen Klangformen des primitiven Organum*, Bärenreiter, 1958.

²⁵ «Die Mehrstimmigkeit des Calixtinus», 92.

²⁶ Baste pensar que su teoría básica de que la vox organalis era para ser interpretada por instrumentos, y no para ser cantada, no solamente no encuentra un solo testimonio contemporáneo que la justifique, sino que contradice la esencia misma de esa música, que, por definición, era vocal.

gaba al autor a presentar transcripciones absolutamente incantables. De hecho, la crítica fue particularmente dura con esta teoría²⁷. Y tanto ésta como la de Karp encontraron la respuesta y el eco más duros y eficaces que se puede concebir: los del silencio, por no decir desprecio, de la práctica totalidad de los musicólogos.

Me parece un deber hacer una consideración final sobre la teoría de Anglès. Esta teoría se resume en aplicar a esta música los mismos principios de transcripción rítmica que él había encontrado para las cantigas y, en general, para todo el repertorio trovadoresco, transcribiendo las composiciones con compás medido, generalmente de dos o tres pares ($2/4$ y $3/4$), dando a cada nota simple el valor de una parte del compás (excepto en los casos en que las notas de la *vox principalis* debían tener una duración mayor, para acomodarse a los valores de la *vox organalis*) y ajustando los neumas de modo que cada uno valiese una parte de compás, con lo que se alternan negras y corcheas con tresillos de corcheas y con semicorcheas.

Ésta es la regla general, aunque una comparación minuciosa con el original descubre que se permitió varias excepciones para solucionar los casos más complejos y que no se ajustaban bien con el principio general.

Confieso que intenté varias veces transcribir la integridad de la polifonía del *Calixtino* —él sólo transcribe cinco composiciones, además de dos largamente melismáticas, que presentan problemas del todo particulares— según los criterios de Anglès y que me encontré que era absolutamente imposible, por lo que, cuando preparé la edición íntegra, en 1982, tuve que ex-cogitar un principio diverso, aunque basado, fundamentalmente, en el de Anglès²⁸.

El Códice de Las Huelgas

La edición del *Códice de Las Huelgas* fue la primera gran monografía de Higinio Anglès: antes había publicado la misa de difuntos de Brudieu, en colaboración con Pedrell —y la mano de Pedrell se ve demasiado en esa edición— y había comenzado la publicación de las obras completas de Cabañillas; pero ninguna de las dos —y menos aún las otras publicaciones (ca-

²⁷ Véase, por ejemplo, la respuesta de SCHUBERT, Johann en *Die Musikforschung*, XVIII, 1965, 393-399; también SMITS VAN WAESBERGHE, Joseph, «Das gegenwärtige Geschichtsbild der mittelalterlichen Musik» en *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, L, 1966, 1-26 y LI, 1967, 1-28.

²⁸ Cf. *La Música medieval en Galicia*. La Coruña, 1982.

tálogo de los manuscritos de la Colección Pedrell...)— tenía la monumentalidad de esta obra singular.

En cierto sentido, su origen está también en los viajes que hizo, en 1926 y 1927, con Peter Wagner. Porque fue durante el primero de ellos cuando Anglès tuvo, por primera vez, noticia de este códice. Fue a través de los monjes benedictinos de Silos, concretamente del P. Casiano Rojo, quien lo había descubierto, junto con el P. Luciano Serrano, en 1904²⁹. Poco después consiguió una copia fotográfica completa del manuscrito. La primera intención al pedirla era poder incluirla en el archivo fotográfico de códices españoles, que él estaba creando en la Biblioteca de Catalunya. De momento no pensaba hacer una publicación monográfica del *códice*, pues estaba ilusionado en publicar el *Antifonario de León*. Fracasado este intento fue cuando se propuso publicar el manuscrito de Las Huelgas.

Apareció en 1931, dentro de las publicaciones de la Biblioteca de Catalunya, del Institut d'Estudis Catalans, con el título *El Còdex Musical de Las Huelgas (música a veus dels segles XII-XIV)*, en tres gruesos volúmenes en folio: introducción, facsímil y transcripción. Está dedicado, como ya se ha dicho, a Ludwig. La dedicatoria refleja la estima que Anglès tenía hacia su maestro: «A la memòria de Friedrich Ludwig, en reconeixença del seu alt mestratge», y publica, además, una hermosa foto del maestro.

Se puede decir que esta obra anglesiana significó la puesta de largo de la musicología española, pues era totalmente diferente a las de Pedrell, incluida la edición de las Obras Completas de Victoria, o de las que el mismo Anglès había publicado hasta entonces. Se trata de una obra monumental,

²⁹ ANGLÈS: *Huelgas*, II, XII-XIII, y en conversaciones privadas con el presente autor.

Los detalles de la historia del conocimiento del códice en los tiempos modernos los cuenta Anglès en el mismo prólogo de *Las Huelgas* y se pueden resumir así: cuando encontraron el códice, en 1904, los dos padres benedictinos no comprendieron del todo su importancia; de hecho, la descripción que el mismo P. Serrano hace de él en su tratado sobre el canto gregoriano, publicado en Barcelona en 1905, es poco precisa; y es que su contenido se salía del objeto directo de los estudios y especialización de los dos monjes de Silos, que era el canto gregoriano; por eso decidieron consultar a un especialista en este tipo de códices, Pierre Aubry, a quien enviaron una copia fotográfica completa en 1909; muerto Aubry en 1910, sin haber contestado la pregunta, los monjes de Silos intentaron recuperar las fotografías, cosa que no consiguieron, pasando éstas, con los manuscritos y obras de Aubry, a la Sorbona. Allí las conoció Jean Beck y otros, aunque las personas que tuvieron acceso a aquellas fotografías constituyeron siempre un círculo restringido.

Anglès consiguió otra copia fotográfica completa en 1927; ese mismo año dio cuenta del hallazgo en el Congreso Internacional de Musicología de Viena y en la *Revista Musical Catalana*, y ofreció datos sobre el manuscrito a Ludwig, el cual, lo mismo que Friedrich Gennrich, tuvo por entonces acceso a las fotografías de la Sorbona, utilizándolas ambos para algunas transcripciones o estudios que publicaron por aquellos años.

digna de figurar al lado de las más importantes que cualquier otro musicólogo hubiera publicado antes de él. En ella puso Anglès tanto saber, demostró tantos conocimientos históricos y bibliográficos, que aún hoy nos asombran. En realidad, la obra es mucho más de lo que anuncia en su título: es un tratado completo sobre la música en España hasta el siglo XIII, sobre todo la música polifónica —el primer trabajo monográfico que escribiría, al que seguirían otros semejantes, cada uno de los cuales estudia exhaustivamente un aspecto fundamental de la música española de los siglos pasados: el volumen de la música en Cataluña hasta el siglo XIII, el volumen I^o de la música en la corte de los Reyes Católicos y sobre todo en su obra cumbre, la de las cantigas.

Conocí *Las Huelgas* cuando yo era todavía muy joven. Y confieso que ya entonces me impresionó tanto, que, para poder entenderla, junto con la otra gran obra de Anglès casi contemporánea de ella, la de la música en Cataluña hasta el siglo XIII, estudié el catalán, a fin de poder aprovechar mejor las enormes riquezas, de datos, juicios, etc., que en seguida intuí en ellas. Luego tuve la fortuna de haber podido estudiarla intensamente con Anglès mismo en Roma, transcribiendo de nuevo, como ejercicio escolástico de mis estudios de musicología, muchas de sus composiciones, siempre bajo la dirección de aquel gran maestro, comentando con él las varias posibilidades de transcripción de cada pieza, etc. Y cuando luego, mucho más tarde, y gracias a una cortesía de don José María Llorens, que nunca agradeceré suficientemente, pude hacerme con un ejemplar de esta obra magistral, me dediqué con mayor avidez e intensidad a su estudio; de hecho, el ejemplar que yo poseo está literalmente acribillado con notas que he ido escribiendo en él, fruto y reflejo de mis reflexiones acerca de su contenido.

Tuvo una repercusión enorme en todos los ámbitos científicos internacionales. Y sigue siendo, aún hoy, de plena actualidad.

Y no era para menos, pues se trata de una obra verdaderamente monumental, que resulta difícil de enjuiciar, precisamente por su monumentalidad, pero que uno no puede menos que admirar, hoy como cuando se publicó. Yo confieso que nunca he comprendido cómo Anglès pudo acumular tantos conocimientos en sus páginas. Y no lo comprendo, ya que, habiendo convivido con él y siendo testigo directo de su método de trabajo, hay muchas cosas en este libro que no concuerdan con lo que yo vi en Anglès. Porque él poseía, sí, una memoria prodigiosa, que conservó hasta el último momento, si bien en los últimos años le fallaba algo. Pero este libro no está hecho a base de memoria, sino que por fuerza tiene que haber sido hecho partiendo de un fichero inmenso, de textos literarios y musicales, de melodías completas o de solos incipits, que le permitiera aquella increíble colación de textos y de melodías; de variantes y de coincidencias; aquella

asombrosa precisión de citas de manuscritos, con indicación minuciosa de los más mínimos detalles, con una bibliografía exhaustiva, en que se citan siempre, con fidelidad matemática, volúmenes, años y páginas... Todo esto exige muchos miles de fichas, que no se improvisan en pocos meses y que estaban muy lejos del sistema de trabajo que yo conocí en Anglès.

En cierto sentido, yo he pensado muchas veces que, no obstante el gran aprecio que de esta obra se ha hecho por parte de los musicólogos, aún no se la ha estimado en todo lo que se merecía. Soy bien consciente de que quizá mi opinión tenga mucho de subjetiva, a causa de la veneración que siempre tuve hacia monseñor Anglès, por lo mucho que le debo y por lo muchísimo de bueno que siempre he visto en él. Pero si alguien piensa que exagero, le invito a que estudie detenidamente aquellas páginas y verá el fundamento que tengo para pensar como pienso. Insisto en que creo que no se ha estimado el trabajo de Anglès en todo lo que merecía y merece. Tratando de buscar una causa que explique este hecho, no encuentro otra que aquélla a la cual se refería Apel³⁰: el hecho de estar escrito en catalán, que muy pocos pueden leer y que habrá hecho que la mayor parte de las personas que se hayan acercado a esta gran obra la hayan dejado de lado por incomprensible. Exactamente como le pasó a Apel.

En aquellos extensos y minuciosos análisis que Anglès hace de la notación del *Códice de Las Huelgas* expone las razones que le movieron a desvincularse, ya entonces, en muchos casos, de la teoría modal. Da la impresión de que él, aunque entonces aún no se había planteado lo que luego narra en el volumen de las cantigas —y a mí me lo tiene contado con más detalle de lo que allí escribe— de poner en práctica el consejo que le había dado Ludwig antes de separarse en 1924: «si algún día encuentra usted un códice que le demuestre que lo que yo le he enseñado estaba equivocado, siga al códice», sí empezaba a vislumbrar que en el siglo XIII el sistema modal era usado con menos universalidad de lo que se venía diciendo. Es que él aquí ya comienza a distanciarse de la teoría modal rígida para seguir con mayor fidelidad la notación del manuscrito. Tanto más, cuanto que, como él mismo va anotando con fidelidad ejemplar, el manuscrito fue retocado

³⁰ APEL, Willi, *The notation of polyphonic music 900-1600*, Cambridge, Mass., 1953, p. 308 escribe literalmente, hablando de que no le acaba de convencer una transcripción de Anglès: «Quizá la explicación de esta manera de proceder esté en el primer volumen, que, desgraciadamente, está escrito en catalán».

Por cierto, que en una ocasión, en el curso de aquellas confidencias íntimas que me hacía con tanta frecuencia, Mons. Anglès me dijo, con no poca emoción: «Me tachan de catalanista porque hasta 1936 escribí mis obras en catalán; pero, ¿qué otra cosa podía yo hacer entonces, dependiendo, como dependía, de la Generalitat...?».

en su notación en los años siguientes a su escritura. Hay veces que, como él mismo confiesa, no siempre aparece clara la intención con que fueron hechos esos retoques; pero otras muchas sí, con lo que, si se quisiera insistir en el ritmo modal estricto para todas las composiciones del código, se incurriría en graves contradicciones y antinomias.

Muchas veces reaparece en él aquella idea suya, que casi era obsesión, de que las transcripciones debían «cantar bien». Lo repite una y otra vez. Hasta el punto de llevarle a aquellas inconsecuencias de que ya he hecho mención y que también Apel lamenta. De hecho, en aquellos ejercicios que me hacía hacer en Roma, de transcribir las composiciones de Las Huelgas, muchas veces notaba yo la falta de lógica en la aplicación de los principios básicos de transcripción, aunque pocas veces me atreví a manifestarle mis dudas.

Estas dudas, que yo tenía y que tengo, como también seguramente tienen otros muchos, no obstan para que el resultado sea grandioso, impresionante, y que el juicio sobre esta obra tenga que ser eminentemente positivo. De tal manera que, como ya queda indicado, sería de desear que, quizá con este motivo del centenario de su nacimiento, esta obra monumental comience a ser mejor conocida y apreciada. El profesor Bonastre, en su discurso de apertura de este congreso, habló del «ominoso silencio» que ha caído sobre la obra de Anglès. Palabras justísimas, que él mismo completó con esta otra frase, que añadió poco después: Que este congreso pueda servir «para saber de dónde venimos y en qué situación nos encontramos». Yo añadiría el deseo de que sirviera para tratar de salir de la situación, en lo que tenga de problemático y de negativo.

Esto es particularmente cierto respecto de su obra sobre Las Huelgas. Se podría, a este propósito, hacer aquí un repaso a los intentos que, después de Anglès, se han hecho para encontrar un sistema para la transcripción de la música de este código, como hicimos respecto del *Calixtino*. Pero esto equivaldría a hacer una síntesis de todos los trabajos publicados en los últimos cincuenta años sobre la *Ars Antiqua*, lo que, evidentemente, estaría fuera de lugar.

Sí debo hacer, en cambio, mención de la obra de Anderson³¹, puesto que significa un intento unitario, integral, de transcribir todo el código, desde planteamientos totalmente distintos de los de Anglès. No me siento con fuerzas para emitir un juicio categórico sobre la obra de Anderson, como hice con las teorías de Karp y Krüger respecto del *Calixtino*. Presentaré, por tan-

³¹ ANDERSON, Gordon, *The Las Huelgas Manuscript*. American Institute of Musicology, 1982, 2 vols. (= *Corpus Mensurabilis Musicae*, núm. 79).

to, las opiniones de dos personas de la máxima autoridad en la materia, la profesora Dra. Mari-Carmen Gómez, de la Universidad Autónoma de Barcelona, y el profesor. Dr. Wulf Arlt, de la Universidad de Basilea. Ambos me expusieron sus opiniones en conversaciones privadas y personales; pero les pedí expresa autorización para publicarlas. La Dra. Gómez me resumió su opinión con esta frase textual: «Es una transcripción definitiva». Opinión, por tanto, positiva, aunque luego me la matizó diciendo —y cito también sus palabras textuales— que «en cuanto a los resultados musicales continuán siendo mucho más válidos los de Anglès que los de Anderson». Ella me hablaba incluso del «instinto» de Anglès para justificar o explicar sus criterios de transcripción.

Para comprender lo que el Dr. Arlt me dijo debo explicar las circunstancias en que me expuso su opinión: en la primavera de 1982 me escribió pidiéndome que le ayudara a consultar el original de *Las Huelgas*, para preparar una recensión de la obra de Anderson para el «Journal of the American Musicological Society». Fui con él a Burgos y logré que se nos permitiera tener a nuestra disposición el manuscrito un día entero, con lo que lo pudimos estudiar con bastante detalle. Más aún: convinimos en que había llegado el momento de pensar en un planteamiento del todo nuevo respecto de una edición del códice, y que la mejor manera de plantearlo sería organizar un simposio de especialistas que pudieran estudiar detenidamente el códice desde diversos puntos de vista y preparar esa nueva edición; incluso pensamos en los nombres de quienes podrían tomar parte. Luego, por un hecho increíble, que mejor es no relatar (aunque quizá convendrá contarle algún día), todo el proyecto fracasó. En agosto de 1988, coincidiendo en el Congreso Internacional de Musicología de Melbourne, le pregunté cómo no había salido la recensión, y me contestó que no la habían publicado, puesto que hubiera tenido que ser demasiado negativa, ya que, según él, se trata de una transcripción inaceptable.

Yo también pienso lo mismo. Y, desde luego, confieso que he cotejado con toda minuciosidad la transcripción de Anderson con el original y no veo de dónde saca él, en muchos casos, los valores que usa en su transcripción y que no se corresponden con la escritura del manuscrito, hasta el punto de que a veces me parece del todo arbitraria la transcripción. Ya el solo hecho de no publicar las piezas en el mismo orden en que aparecen en el manuscrito, sino por géneros musicales, complica no poco las cosas a la hora de confrontar la transcripción con la notación original.

La conclusión de todo esto parece clara: el proyecto que en 1982 concebí con el profesor Arlt creo que sigue siendo válido y que convendría plantearse aquella nueva publicación del *Códice de Las Huelgas*. Y pienso que ninguna sede mejor que la presente para proponerlo en público, y me per-

mito dejarlo todo en manos del profesor Bonastre y de los demás organizadores de este congreso, por si quieren tenerlo en mente para otra reunión parecida a la que estamos celebrando. Ocasiones no han de faltar: baste pensar que, por ejemplo, el 1992 está ya casi al alcance de la mano. Pero sí me parece indispensable recalcar, una vez más, que ése sería también el momento para hacer justicia al trabajo fundamental de Anglès en su obra de Las Huelgas. Porque es tal la cantidad y calidad de ciencia que Anglès acumuló en este estudio, que uno no puede menos que lamentar, una vez más, que haya quedado ignorada en tan gran parte.

(En la discusión que siguió a esta ponencia, La Dra. Ursula Günther, profesora de Musicología en la Universidad de Göttingen, dijo que, si bien era cierto, como yo había expuesto, que Anglès había recibido, en su juventud, una influencia profunda, definitiva, de Ludwig, más tarde se había verificado el proceso inverso: Anglès había influido en su ex-maestro. Aludió a datos concretos que constan en los manuscritos autobiográficos de Ludwig, los cuales se conservan en la Universidad de Göttingen y sobre los que ya la propia profesora Günther había hablado en una publicación suya³²; que en 1924 [julio] anota Ludwig en su diario que Anglès había estudiado, por encargo suyo, ciertos manuscritos de la Biblioteca Nacional de París y de la del Monasterio de Solesmes, y que le había enviado sus opiniones al respecto; y que poco después le había enviado fotografías de manuscritos españoles. Añadió también un dato importante: que cuando Anglès viajó a Alemania en 1922 no tenía pensado estudiar con Ludwig, sino que fue a Göttingen con intención de quedarse allí solamente dos días, para ver la organización de la biblioteca de Ludwig, para orientarse en la planificación de la sección de música de la Biblioteca de Barcelona, de la que era director, pero que, prendado de la extraordinaria personalidad de Ludwig, se quedó allí dos años, con plena aprobación del maestro, que también quedó prendado del joven sacerdote español. Añadió todavía que había conocido este dato a través de las confidencias de la viuda del discípulo de Anglès en Göttingen, Heinrich Bessler).

³² Se refería a su artículo «Friedrich Ludwig in Göttingen» publicado en *Musikwissenschaft und Musikpflege an der Georg-August-Universität, Göttingen*. Göttingen, 1987, p. 152-175.